

**La relación entre lo artístico de la poesía de Arseni
Alexandrovich Tarkovski y las imágenes visuales de Andrei
Tarkovski en la película *El espejo*.**

Dr. Intidhar Ali Gaber

**Universidad de Bagdad/ Facultad de Lenguas/ Departamento de la
Lengua española
eperaali@yahoo.com**

Abstract:

This work is devoted to theoretical issues applied to the film *The Mirror* for the Russian writer and director Tarkovsky. His work is considered a good example to study the relationship interartistic of arts in general and the visual culture of cinema in particular, where all the arts (music, painting, poetry and image) are grouped. The study includes an overview of the scenes of the film, and a structural analysis of some theoretical phenomena that show the relationship between both verbal arts (the poetic image) and visual (pictorial image - the film image), and how these arts are combined through the remedies that indicate events and references by the same ways, as ekphrasis, metaphor, synesthesia, metaimagen, etc. ... this seems to be prepare the film for the population, intensifying a certain mood or certain feelings.

Keywords: film image, poetic image, painting, arts, interartistic.

**العلاقة بين الشعر الفني والصور المرئية في فيلم مرآة
لأرسيني أليكساندروفيتش تاركوفسكي وأندريه تاركوفسكي**

م.د. انتظار علي جبر

جامعة بغداد / كلية اللغات - قسم اللغة الإسبانية

eperaali@yahoo.com

المخلص:

هذا العمل مخصص إلى مواضيع نظرية مطبقة على فلم المرآة للمخرج والكاتب الروسي تاركوفسكي، فعمله يعد نموذجاً جيداً لدراسة العلاقات الفنية بين الفنون بشكل عام والثقافة المرئية للسينما الأدبية والتعبيرية بشكل خاص؛ لأن هذا العمل يجمع تقريباً كل الفنون (الموسيقى، الرسم، الشعر والصورة). الدراسة تشمل عرض عام لمشاهد الفلم، فضلاً عن تحليل البنائي لبعض الظواهر النظرية التي تظهر العلاقة بين الفنون سواء كانت تقدم عن طريق هذه الفنون التعبيرية (الصورة الشعرية) أو الصورة مرئية (الصورة التصويرية المرسومة أو الصورة الفلمية) وكيف يتم التنسيق فيما بينها من خلال وسائط لغوية وفنية وتقنية تدبر بطريقة أو بأخرى إلى إكفيراسس، ميتافورا، سينستسيا، مما يماخض إلى آخره... التي تهدف إلى تهيئة الجمهور للفيلم، والتي تدبر حالة معينة من الحماس أو بعض المشاعر الحقيقية لدى المشاهد.

Resumen:

Este trabajo está dedicado a cuestiones teóricas aplicadas a la película *El espejo* del director y escritor ruso Tarkovski. Su obra se considera un buen ejemplo para estudiar la relación interartística de las artes en general y de la cultura visual del cine en particular, donde se agrupan casi todas las artes (la música, la pintura, la poesía y la imagen). El estudio comprende una exposición general de las escenas de la película, además de un análisis estructural de algunos fenómenos teóricos que muestran la relación entre las artes tanto verbales (la imagen poética) como visuales (la imagen pictórica - la imagen cinematográfica), y cómo se combinan estas artes a través de los remedios que indican las citas y referencias al mismo medio u otro, como écfrasis, metáfora, sinestesia, metaimagen, etc.,... que pretenden preparar al público para la película, intensificar un cierto estado de ánimo o ciertos sentimientos.

Palabras clave: imagen filmica, imagen poetica, pintura, artes, interartistica

1. La relación interartística en las artes visuales

El asunto de las relaciones interartísticas tiene una larga tradición que se extiende desde Aristóteles y Horacio hasta Breton o Panofsky, pasando por Lessing, y sigue siendo tema de mucho interés para los investigadores del siglo XX en los estudios de la estética, la semiótica, la iconología, la literatura comparada, etc.,...

La relación interartística surge desde dos aspectos: dimensión mimética y capacidad de referencias, y se denomina así a cualquier intento de hermanar las dos artes o encontrar vínculos paralelos entre ellas. En el ámbito literario se trata de una comparación metafórica de la relación entre la poesía y las artes visuales, como la relación entre la poesía y la pintura, según lo señalado por W. J. T. Mitchell: «comparar la poesía de la pintura es hacer metáfora, mientras que diferenciar la poesía de la pintura es afirmar una verdad literal»¹.

Sobre esta cuestión existe un debate planteado sobre el término metafórico, así como la afirmación atribuida por Plutraco a Smónides, de que la pintura que habla no es más que una construcción metafórica que ha sido interrogada como propuesta teórica. Giovannini comenta que Smónides esconde lo abstracto con la metáfora, minimizando así las diferencias entre las artes. Por supuesto que esta sentencia no se caracteriza ni por su rigor ni por su exactitud, pero si ha dado de que hablar ha sido por su capacidad de sugerencia, porque, sin bien minimiza la diferencia, permite apreciar que la diferencia tiene límites y que esos límites dibujan un terreno común. La famosa sentencia molestaba mucho a Leonardo, a

quien le parecía injusta con la pintura y la corrigió diciendo que la poesía era pintura ciega.

La relación entre las artes replica (reproduce) metafóricamente la relación entre arte y naturaleza. De hecho, las artes replican (contestan, protestan) a la separación entre arte y naturaleza, metafóricamente. La metáfora se sirve de lo que es: instrumento de asociación, arma de lucha contra la separación, límite de contención de la diferencia².

Otro concepto que estudia la relación entre las artes es la intermedialidad, según la definición de Higgins la intermedialidad comprende formas artísticas mezcladas que no se pueden clasificar en ningún género determinado³. Esta concepción del fenómeno de intermedialidad se considera como la base de todos los *interart studies* que se han concentrado en la reconstrucción de la interacción entre las artes y los procesos artísticos creativos. En comparación con el concepto construido de la interartialidad, el concepto de intermedialidad cobra una mayor calidad heurística, como explica Müller en sus investigaciones sobre la reconstrucción arqueológica de este término técnico. Mientras que el fenómeno de la interartialidad se limita solamente a las llamadas “bellas artes”, la intermedialidad comprende factores sociales, tecnológicos y mediales, y por ello designa relaciones entre todas las formas de expresión mediales⁴.

Por lo tanto, respecto a este concepto, se trata de un proceso en el cual un medio sucede a otro ya existente y adapta su modo de representación, desarrollando también nuevas innovaciones y, al mismo tiempo, en la nueva formación de sí mismo supera o renueva los medios antiguos a los que se recurre en un nuevo fenómeno medial⁵. Una remediación puede atribuirse tanto a nuevos medios que surgen en general, como por ejemplo el cine que adaptó elementos y estructuras de la fotografía y del teatro, o referirse también a procesos específicos dentro de un producto medial. Entre ellos se cuentan sobre todo textos que muestran un lenguaje gráfico, como los juegos de ordenador que tematizan películas o la pintura fotorrealista.⁶ El proceso de la remediación se basa en dos estrategias de la estética de la recepción o en una doble lógica, a saber, la *hypermediacy* y la *immediacy*.⁷ Mientras la primera llama la atención del observador sobre la existencia del medio, la segunda estrategia apunta a hacer que el observador olvide la presencia del medio con el cual éste se comunica a nivel visual.

Pues hay casos suficientes de relación dentro de este modelo como para justificar este tipo de estudio incluso desde una concepción restringida de la literatura. Por ejemplo, la descripción literaria de una obra de arte, denominada tradicionalmente éfrasis, ha de leerse mediante recursos e instrumentos propios de la literatura. Una intermedia, que puede participar en mayor o menor medida en cualquiera de las otras dos, es la del

comparatista que se interesa específicamente por los fenómenos de la relación y, en particular, por los procesos de intertextualidad y las conjunciones entre tradiciones y sistemas diversos⁸.

Existen dos tipos de écfrasis: la écfrasis literaria y la écfrasis practicada por la Crítica del Arte y por la Historia del Arte. La écfrasis se refiere a un cuadro existente y sólo tiene sentido si está basada en el análisis formal de su objeto, mientras que la écfrasis literaria presupone, sea éste real o ficticio. Por lo tanto, la écfrasis literaria se basa en una idea del cuadro, en una imagen del artista, en lugares comunes del lenguaje a propósito del arte. La écfrasis literaria tiene por objeto esas mismas obras, pero también obras de arte reales o imaginarias insertadas en una obra literaria como, por ejemplo, en una novela. Forman parte del decorado, o bien tienen una función simbólica, o pueden incluso motivar los actos y las emociones de los personajes. A cada una de esas categorías corresponde un mecanismo de efecto de realidad, efecto que constituye una variedad de la ilusión referencial⁹. Y éste lo que representa es la doble mimesis. Pintura y literatura.

Otra forma de intermedialidad es la llamada anidación, en la que un medio parece ser el contenido de otro medio. Un ejemplo notable es el de la televisión pensada como contenedor de cine, cualquier medio puede anidarse en otro y esto incluye el momento en el que éste reside dentro de sí mismo, una forma de autoreferencia como metaimagen, y que es crucial para teorías del marco narrativo.

La imagen dentro de la imagen es una forma de intermedialidad que aparece frecuentemente, y sobre todo en el postmodernismo, cuando lograron entrar en el mundo visual del cine. La integración de las imágenes de informativos, entre otras cosas, afirma Bleicher, tiene como objetivo dar un carácter más real a la acción del film. Además, la imagen en la imagen logra muchas veces una duplicación del plano de la comunicación. En primer lugar, acelera la narración fílmica y, en segundo, la acción fílmica se capta y comenta desde otra perspectiva con la integración de la imagen¹⁰.

Y, por último, aparecen dos fenómenos en el ámbito de los estudios interartísticos que corresponden con la proporción sensorial o semiótica¹¹:

Primero, sinestesia. Cuando un sentido parece activar o llevar a otro, de forma más intensa en el fenómeno de la sinestesia pero más comúnmente en la manera. Por ejemplo, la palabra escrita apela directamente al sentido de la vista pero inmediatamente activa la audición (la subvocalización y las impresiones secundarias de la extensión espacial que pueden ser táctiles o visuales o involucrar a otros sentidos (subteórico) como el gusto y olfato).

Segundo, trenzado. Se produce cuando un canal sensorial o una función semiótica se va tejiendo con otra, de tal manera que de algún modo no deja costuras. Esto se da de manera más notable en la técnica

cinematográfica del sonido sincronizado. El concepto de sutura, que los teóricos del cine han empleado para describir el método de unir cortes discontinuos en un relato aparentemente ininterrumpido, funciona también cuando el sonido y la visión se fusionan en una representación cinematográfica. Por supuesto, una trenza o sutura puede ser deshecha introduciendo un vacío o intervalo en la proporción sensorial-semiótica que nos llevaría a una quinta posibilidad: signos y sentidos moviéndose en vías paralelas, que nunca se encuentran y que se mantienen rigurosamente separadas, dejando al lector y espectador la tarea de saltar las vías y forjar conexiones.

2. La película *El espejo* (Zerkalo, Andrei Tarkovski, 1974)

2.1. Sinopsis de la película

El espejo es una película autobiográfica rodada por el escritor, actor y director ruso Andrei Tarkovski. La película narra una serie de sucesos que afectaron a personas cercanas al director según su declaración:

«En *El espejo* no quería hablar de mí mismo, sino de los sentimientos que tengo frente a las personas que me son próximas, de mis relaciones con ellas, de mi perpetuo sentimiento hacia ellas, pero también de mi fracaso y del sentimiento de culpa que por ellas siento. Los acontecimientos que el protagonista recuerda hasta en su último detalle en el momento de su más grave crisis, esos acontecimientos le hacen sufrir, despiertan en él nostalgia, inquietud»¹².

La protagonista Marina Terekhova, que hace de esposa de Tarkovski y también de madre, consigue hacer una de las más emocionadas interpretaciones de la historia del cine. También aparece la madre de Tarkovski y la voz del poeta Arseni, su padre, recitando sus propios versos. La película está llena de detalles nostálgicos en los que resuenan bellos recuerdos hogareños. La historia gira alrededor de un hombre que habla con su esposa sobre su situación actual y los motivos por los que se han distanciado. Las reflexiones y los mutuos reproches evocan en él recuerdos de su infancia campesina, de las guerras (la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial y el enfrentamiento entre la URSS y China por la isla de Damanski) y de la separación de sus padres.

2.2. Guion de la obra y sus secuencias

Se trata de una obra poética de Arseni Tarkovski que consta de cuatro poemas, los primeros llevan como título *Primeros encuentros* y los otros *Vida, vida y Eurídice*. La obra está dividida en secuencias que son recuerdos, sueños y pensamientos acompañadas de imágenes fílmicas, fotográficas, pinturas de Leonardo da Vinci y música. A continuación vamos a representar la exposición general de las escenas secuenciales de la película:¹³

a) *El espejo* comienza con la imagen de un chico que enciende el televisor con una voz que pregunta: ¿Cuál es tu nombre y apellido y de dónde eres?”. Y él contesta: “Me llamo Yurizhari”. De ahí se va a la imagen de una logopeda que está llevando a cabo un tratamiento para curar la tartamudez de un joven paciente. Después de una serie de pruebas, la doctora le induce a decir en voz alta “yo puedo hablar”.

b) María, la madre de Tarkovski, se halla sentada en la valla que rodea su casa contemplando el paisaje mientras fuma un cigarrillo. Al fondo se ve a una persona que se va acercando a ella, hablan y se despiden. El hombre se aleja por el prado y María contempla cómo su figura va disminuyendo en la distancia. Se levanta una ráfaga de viento. Él se para y gira su cabeza. Hace un ademán de adiós con el brazo y continúa su marcha.

La voz en off de Arseni, el padre del realizador, recita el primero de los cuatro poemas que contiene la película mientras María entra en casa para después, en su interior, captarse diferentes escenas cotidianas con los dos niños.

De nuestros encuentros, cada instante
era fiesta con el dios distante.
Solos en todo el mundo.
Era más valiente y liviana que el ala de un ave.
Por la escalera, como mareo acosante,
corrías y me llevabas -suave-
dentro de la húmeda lila
a tus dominios insondables
por la otra parte del espejo.

Y al llegar la noche
me fue regalada la piedad,
se abrió la puerta del altar
y brilló, brilló en la oscuridad
la desnudez de su lento declinar.
Y al despertar: “¡Bendita seas!”, dije
y supe que era audaz mi bendición:
dormías tú, y se extendía la lila
para tocar tus párpados con el azul del Universo.
Y los párpados que el azul tocó
quietos eran y la mano, tibia.

Y pulsaban los ríos en el cristal,
humeaban los correos, brillaba el mar.
Una esfera de cristal tenías en tu mano.

Dormías en un trono elevado.
Y ¡Dios sagrado! Mía eras, mía mi beldad.

Despertaste y transformaste el léxico de la humanidad.
Y al habla de fuerza sonora colmaste
y la palabra “tú” mostró -oh, arte-
su nueva esencia y significó “zar”.

Todo cambió en el mundo,
hasta las cosas sencillas, palangana, bocal,
cuando detenida entre nosotros estaba
el agua dura laminada.

Algo nos llevó al más allá,
y, cual espejismo, se distanciaba
-construida por milagro- la ciudad.
A nuestros pies la menta se acostaba
las aves seguían nuestra ruta larga
y los peces en contra iban de las aguas
y se abrió el cielo ante nosotros
cuando el destino nos siguió celoso
cual un loco que lleva una navaja¹⁴.

c) María oye voces y sale de su vivienda, se ha producido un incendio en casa del vecino, avisa a sus niños que estaban comiendo y éstos se levantan de la mesa y abandonan la habitación. La cámara se desplaza y mantiene enfocada la estancia retorciéndose con lentitud y sin perder de la vista la mesa en la que, en ese instante, una botella rueda por la superficie, cae al suelo y refleja a los dos niños de espaldas mirando el incendio desde la entrada de la casa.

d) Ahora la imagen, a través de un *travelling* lateral, va mostrando una panorámica con las figuras de un hombre y una mujer que contemplan cómo las llamas queman la casa mientras llueve. María se acerca a un pozo para lavarse la cara y se sienta después al borde de éste, al mismo tiempo un campesino corre hacia su casa en llamas quizá para intentar salvar algo.

e) Un cambio de plano muestra a uno de los niños que se despierta en la cama. El sonido de un aullido. Su hermano duerme. Imagen en blanco y negro del bosque en el que una ráfaga de viento mece la maleza. De nuevo el niño susurrando “papa”. Y vuelve a oírse el aullido. Se levanta de la cama y ve a su padre que aclara con agua la cabeza de su madre. María se reincorpora con sus cabellos mojados cubriéndole el rostro. Después en la habitación se desprenden trozos de escayola del techo. Al fondo hay comida en el fuego. María se recoge el pelo húmedo. Sigue lloviendo.

Avanza por la estancia, pasa por delante del espejo del armario y se refleja en la superficie. Resbalan chorros de agua como los que también descienden por las paredes de la sala.

f) Secuencia con un pausado movimiento hasta que vuelve a recuperarse la efigie en la que se cuelga un chal en los hombros. Se mira en ese espejo y se ve anciana. Tarkovski se aproxima al rostro envejecido. Y aparece una mano que limpia el vaho que parece velar su imagen reflejada.

g) Secuencia en el interior de un apartamento de la época actual, suena un teléfono. Mientras la cámara recorre la estancia, en una de sus paredes se ve la fotografía de la madre de Tarkovski, quien encarna precisamente a la anciana María. También se ve el cartel del film *Andrei Ruble*. Alguien descuelga el teléfono y suena una voz masculina, la de Alexei (Tarkovski), pero no aparece su imagen. Por la conversación se deduce que las secuencias anteriores pertenecen al subconsciente del protagonista. Él pregunta por el año en el que su padre les abandonó y también por el incendio anteriormente mostrado.

h) La madre le notifica la muerte de Elizabeta, una antigua compañera de trabajo de la imprenta. Al colgar el teléfono la película regresa al pasado. María corre con desesperación por un camino bordeado de árboles que le lleva hasta la imprenta. Comienza a llover. Entra en el edificio, después cruza el patio bajo una espesa cortina de lluvia para entrar en el módulo en el que se encuentra su mesa de trabajo. Viene Elizabeta que la acompaña al estante de composición, donde están las pruebas. Cruzan las diferentes estancias. María comprueba que ha sido una falsa alarma, todo está correcto. María sale y un largo *travelling* la sigue mientras la voz en off de Arseni recita un nuevo poema:

Desde el alba te esperé ayer,
 adivinaron ellos que tú no vendrías.
 ¿Recuerdas cómo estaba el tiempo?
 ¡como una fiesta! Y yo Salí sin abrigo.
 Hoy has venido, y nos han hecho
 un día demasiado sombrío,
 lluvia, una hora demasiado tardía,
 y corren las gotas por las ramas frías.
 No es posible detenerlas con palabras
 ni con el pañuelo enjugarlas¹⁵.

i) Natalia, interpretada por la misma actriz que encarna a María, reflejada en un espejo conversa con su exmarido Alexei, espejo en el que por primera vez se muestra a su hijo Ignat. A su vez, las estancias donde tiene el lugar el encuentro de la pareja son el escenario del nuevo paisaje del film con la presencia de una familia española. Ignat, que come una

manzana, se detiene en el umbral de una puerta. Ello da paso al grupo de españoles. Alexei le dice a su mujer: “Distráelo, Natalie”. De nuevo habla de España. Se intercalan las imágenes de un noticiero que recoge información sobre una corrida de toros, justo el instante en el que un torero entra a matar. Él parece ser el patriarca, un niño de la guerra, de los que llegaron a Rusia huyendo de la Guerra Civil Española.

j) Después Luisa abandona el apartamento. Aquí se intercalan dos secuencias sobre el conflicto español: la de un grupo de milicianos en una ciudad bombardeada y la de una mujer llevando una puerta con un cristal roto en el que se reflejan los edificios a su paso. Mientras el hombre sigue con su monólogo taurino, otro emigrante le da información a Natalia sobre el exiliado español. Luisa abandona el apartamento y Natalia la sigue. Aquí Tarkovski vuelve a introducir imágenes de noticieros de la Guerra Civil Española: bombardeos de ciudades y los niños de la guerra que son embarcados con rumbo a la URSS. A éstas se le unen secuencias de dos acontecimientos aeronáuticos:

El vuelo del globo tripulado por Fedsechenko, Vassenko y Ussyskin el 30 de enero de 1934, en el que se quería alcanzar la estratosfera y con ello conseguir un nuevo récord, todo acabó de un modo trágico.

Y el retorno de Aviadockalov a Moscú después de su viaje al Polo Norte en 1937, bajo el fondo musical de *Quando Corpus morietur del stábat mater* de Giovanni Battista Pergolesi. Música que une los reportajes a la escena.

k) Ignat hojea un libro de ilustraciones de Leonardo Da Vinci. Natalia llama a su hijo para avisarle de que se marcha. Cuando va a coger el bolso, éste se le escurre de las manos y se le cae esparciéndose los objetos del interior por el suelo. Ignat recoge unas monedas y se sobresalta. Le dice que tiene la sensación de que eso ya ha ocurrido.

l) Ignat se queda solo. Al momento se encuentra en una de las estancias con una dama vestida de negro que le pide que le coja un libro de la estantería mientras una mujer le sirve un tentempié. La dama le dice que lea la página que está señalada con cinta, el chico comienza a leerlo, es un texto sobre el destino de Rusia, de una carta de Pushkin a Chaadayev de octubre de 1836. Detrás de Ignat, cuando termina de leer las líneas, se ve una fotografía de la madre de Tarkovski colgada de la pared. Llaman a la puerta e Ignat abre, es una mujer vestida de negro. Sobre la superficie de la mesa una mancha circular de vaho se desvanece. La música de Artemiev suena durante la lectura de la carta.

m) Suena el teléfono e Ignat lo descuelga. Es Alexei para comprobar si ha ido María Nikoláevna. Éste le dice a su padre que vino una mujer que se había equivocado de piso. Alexei pregunta a su mujer si su hijo conoce a alguna chica y le dice que a su edad él ya se enamoraba, que había una chica pelirroja al que su jefe militar cortejaba. Tarkovski muestra una

imagen de la adolescente caminado por la nieve. Imágenes acompañadas por *The tell us that your might powers* de la ópera *The Indian Queen* de Henry Purcell. Un primer plano de Alexei niño, encarnado por el mismo actor que da vida a Ignat, la contempla. Ello da paso a la lección de tiro. En un momento dado, Asafiev, uno de los chicos, lanza una granada. Todos se arrojan al suelo. El instructor se abalanza sobre ella.

m) Tarkovski introduce las imágenes de las tropas rusas cruzando el lago Sivash en 1943, las imágenes narran torturas y sufrimientos. La imagen es especialmente penetrante porque sólo se ven personas bajo un cielo blanquecino, plano, personas metidas en el barro húmedo hasta las rodillas y un barro que llega hasta donde alcanza la vista. De allí no volvía casi nadie. Sobre las mismas añade el autor:

«Ante nosotros estaba una imagen de sobrecogedora fuerza y dramatismo, y esto era precisamente lo que me afectó muy personalmente, lo que conmovió el fondo de mi corazón...»

n) Imágenes sobre las que, de nuevo, Arseni, el padre del cineasta, recita el poema titulado *Vida, vida*¹⁶:

No creo en los pensamientos. Tampoco temo a los agujeros.
No esquivo la blasfemia y el veneno.
La muerte no existe. Inmortales son todos.
Todo es inmortal. No hay que temer a la muerte
ni a los diecisiete, ni a los setenta.

Sólo hay luz y realidad.
No hay oscuridad ni muerte en este mundo.
Ya estamos todos en la costa del mar.
Soy de los que recogen las redes.
Cuando en cardumen viaja la inmortalidad.

Vivid en la casa y la casa existirá.
Llamaré a cualquiera de los siglos,
entraré en él y en él construiré mi hogar
Por eso a una misma mesa vuestros hijos y vuestras esposas conmigo
están.

Y es una para el nieto y el abuelo:

el futuro hay, ahora se consumará. Y si mi mano levanto
los cinco rayos con vosotros quedarán.
Cada día del pasado yo sostuve con mis clavículas y mi voluntad.

Medí el tiempo con cadena de apear y lo atravesé como si fuera el río Ural.

Mi siglo a mi talla escogía.

Íbamos al sur, pendía el polvo en la estepa.
La hierba mal olía, el grillo travesaba,
tocaba las herraduras con su antena
y predecía mi muerte, como un monje presagiaba.

Até mi destino a la silla de montar.
Y ahora estoy en los futuros siglos
me levanto cuando niño en los estribos.
Me basta con inmortalidad
para que de siglo en siglo mi sangre corra.
Por un rincón con lumbre y bondad
pagaría de buen grado con mi vida.
Más su aguja voladora como a un hilo
me lleva por el mundo a toda costa.

Los últimos versos coinciden con Asafiev paseando rodeado de un paisaje nevado, con una estética similar a la de la pintura de *Los cazadores en la nieve* de Pieter Brueghel. Se intercalan más imágenes de noticieros, entre ellas la de la liberación de Praga, el cadáver del doble de Hitler, fuegos artificiales en Moscú o la bomba de Hiroshima, todo ello amplificado por las notas minimalistas de Artemiev.

o) Asafiev permanece en la nieve. Se le posa un pájaro en la cabeza que después coge con su mano. Y aparecen nuevas imágenes de noticieros que recogen hechos como la Revolución Cultural de Mao o el conflicto ruso chino de 1969 en la isla de Zhenbao, Damansky.

p) Después, ya en color, María prepara la leña y su marido, que ha regresado del frente, pregunta por los niños. Alexei, que sigue siendo encarnado por el actor que da vida a Ignat, se halla en el bosque hojeando el libro de Leonardo da Vinci mientras su hermana le acusa de haberlo robado. El padre llama a Marina y los dos niños echan a correr a su encuentro. Escena que, acentuada por el *Und siehe dar der Vorng im Tempel zerriss* de la Pasión según San Juan BWV 245 de Bach, se funde con la pintura de *Ginebra de Benci* de Leonardo da Vinci.

q) Tarkovski muestra en dos planos una secuencia en blanco y negro de una conversación entre Alexei y Natalia. En el primer plano se muestra sólo el rostro de ella. Primero discuten sobre la custodia de Ignat. En un momento dado la cámara se desplaza y capta al chico, después da un giro

hasta las manos de Natalia que sostienen varias fotografías de la madre de Alexei. El segundo plano comienza con la salida del chico de la estancia en la que están los padres, la conversación gira ahora en torno al nuevo compañero sentimental de ella, un hombre con pretensiones de escritor que se burla de Alexei.

r) Natalia se mueve por la estancia mientras la cámara encuadra su rostro, hasta que se acerca a la ventana. Hay un patio en el que se halla Ignat, al lado de una hoguera. A modo de intertítulo aparece la imagen en blanco y negro de un bosque, a ésta le sigue un plano en color que muestra una escena en la casa de verano, la del principio del film, con la madre y los niños.

s) Imágenes en blanco y negro. Alexei niño anda entre la maleza, hay mesa con un mantel y, al fondo, la casa. Se oye la voz del crío exclamar “mama” mientras la cámara se acerca a la vivienda. Alexei de espaldas frente a una puerta que se abre con una mano. El cristal de una ventana se rompe al ser atravesado por un gallo. De nuevo la maleza mecida por una ráfaga de viento y la mesa de antes, cuyos objetos son abatidos por el aire. Y la casa de nuevo y el niño que corre hacia ella. Parece que huye de algo. Sube los escalones e intenta abrir la puerta pero está atrancada. Se da media vuelta y desciende mientras ésta se abre. En el interior está la madre de cuclillas recogiendo unas patatas que hay esparcidas por el suelo. Y un perro sale del interior.

t) En color. Alexei de pequeño visita con su madre a Nadezhda Petrovna, la vecina. Cuando se encuentran con ella, en el umbral de la puerta, comienza a llover. Al entrar en la casa las dos mujeres se dirigen al dormitorio y dejan solo a Alexei que, sentado, contempla su imagen reflejada en un espejo. Suena, por segunda vez, *The tell us that your mighty powers* de la opera *The Indian Queen* Purcell. Nadezhda les invita a comer y les pide si pueden sacrificar a un gallo porque está en el cuarto mes de gestación. María pone reticencias pero al final parece decidirse. Un primer plano muestra cómo gira su cabeza y mira. De ahí se va a una imagen irreal en blanco y negro en la que aparece el rostro de su marido dándose la vuelta y acariciándole la mano. La cámara se retira lentamente y deja ver que, en realidad, su cuerpo está en horizontal, encima de la cama, acompañado por la música de *Das alte jahr vergangen ist, BWV 614* perteneciente a Orgelbülein de Bach, la misma pieza que aparece en los créditos. En esta escena se oye la voz de ambos.

u) Mientras María e Ignat regresan por la orilla de un río, comienza el cuarto poema, *Eurídice*, que recita Arseni en voz en off:

El hombre tiene un cuerpo,
cual una celda.
Cansada el alma está

de su íntegra envoltura.
Con oreja y ojos,
como monedas,
y piel con cicatrices
que cubre la osamenta.
Por la córnea vuela
a la fuente del cielo,
al radio del hielo,
al carruaje del ave.
Y oye por las rejas
de su viviente cárcel
la carraca del campo,
la trompa de los mares
El alma es sin cuerpo,
como cuerpo sin camisa.
No hay labor ni intento
ni verso ni concepto.
Adivinanza vana:
¿quién irá a bailar
a aquella misma plaza
donde nadie está?
Y sueño otra alma
vestida de otra forma:
Arde y corre, tímida,
en busca de esperanza.
Se quema y sin sombra
se aleja por la tierra,
un racimo lilas
dejando recuerdos.
No te lamentes, niño,
de la Eurídice pobre,
empuña el palo y corre
tras el aro de cobre
mientras tus oídos captan
ora alegres, ora secos
de tus pasos los ecos
que repite la tierra¹⁷.

Durante el recitado Tarkovski inserta una nueva escena en blanco y negro, comienza con un *travelling* en el que vuelve a mostrarse aquella mesa rodeada de vegetación movida por el viento. Después, aparece el niño de espaldas entrando en la casa. La cámara le sigue y da un giro, captando una parte de la estancia donde unas telas son sacudidas por una ráfaga de

viento. Vuelve a su posición inicial y prosigue con el *travelling*, mostrando otras telas que se mueven en la penumbra hasta acabar ante un espejo que refleja la imagen del niño y un recipiente de leche.

v) Una panorámica del bosque y suenan las notas de *Herr, unser* sobre la Pasión según San Juan de Bach. La cámara se detiene en la casa de la infancia. Luego desciende a ras de suelo hasta encontrar a María con su marido tumbado en el suelo. Él pregunta: “¿Quién quieres que sea? ¿Un niño o una niña?”. Ella se reincorpora y gira su cabeza. Se ve a sí misma anciana y con sus dos hijos que siguen siendo niños. La cámara muestra unas ruinas y después un pozo cuadrado con objetos sumergidos en su interior.

w) De nuevo un plano de la anciana María con los dos niños caminado por el campo. Un movimiento de *travelling* lateral sigue a las tres figuras. Al fondo aparece una pequeña silueta, es María de joven que contempla la escena hasta que ve a las tres figuras alejándose por el prado. Y de nuevo un *travelling* en el que la cámara retrocede internándose en un bosque cuya vegetación va fundiéndolo todo en negro.

4. Análisis teórico de las imágenes de la película de *El espejo* y la poesía de Arseni

Como ya sabemos, el lenguaje literario en general y la poética en particular se caracterizan por una capacidad imaginativa que representa lo abstracto y viceversa, mientras que en la pintura se encuentra la dificultad de presentarlo. Por eso el director de *El espejo* utiliza el lenguaje poético para presentar las reflexiones, recuerdos y sueños de sus personajes provocados por las manifestaciones artísticas visuales (y plásticas), el sonido y la música. El poeta Arseni nos presenta la naturaleza en su poesía con signos arbitrarios y artificiales como las letras, mientras que Tarkovski la presenta con imágenes, que son signos reales.

Las imágenes poéticas de Arseni nos aproximan a aquellas dimensiones metafísicas superiores a las que atiende la realidad, y el sentido y la finalidad es dar forma a lo que realmente dura en señal y símbolo de verdadera trascendencia, y para que sea [...] *de aquellos que recogen las redes cuando viene, en cardumen, la inmortalidad* [...], repletas de lo que les anima ciertamente a ellos, de la eternidad; pues será esta conciencia atenta al impulso creativo la que hará, al fin, que la vida se sostenga indefinidamente. En este espejo inaudito del poeta será donde se dé consistencia a la realidad, la cual será posible en su entendimiento siempre en virtud del grado de atención en la conciencia de las cosas. La poesía, como acto creativo supremo, será la que nos lleve a la percepción de la realidad incluso más allá del tiempo. Tan sólo cuando sepamos lo que realmente refleja el espejo de la conciencia estaremos en disposición de entender que el pasado y [...] *lo venidero (que) acontece ahora* [...], y de

su aperebimiento se desprende el aprehender esta verdad unitiva, dinámica y única. Por eso el poeta es el visionario capaz de [...] *horadar el tiempo* [...] como inaudito agrimensor y puede [...] *elegir el siglo según* (su) *mi estatura* [...], porque en verdad no hay realidad que separe la mente (el espíritu) de la materia, pues ambas existen juntas aunque se nos ofrezca como múltiples o distintas realidades¹⁸.

Sin embargo, el carácter poético de la obra se pierde y su resultado es un relato de recuerdos, sueños y reflexiones con un carácter narrativo-descriptivo y efrástico respecto a la abstracción del sentido poético en su transcurso, en cada imagen misteriosa brotan los poemas del Tarkovski padre en un intento del autor para identificar, aclarar, o acotar el contenido de sus representaciones (figurativas o abstractas). A esto es a lo que se le llama la musicalización de la literatura o écfrasis, que muestra la relación entre la palabra y la imagen a nivel de objetos. Lo mismo sucede en una secuencia de la película *El espejo*, cuando la cámara enfoca el cartel de la película que muestra una imagen pictórica en la que hay escrito “Andrei Ruble”, que nos da una idea clara sobre la manipulación de la écfrasis como medio publicitario para informar al espectador de la película. También en la película se intercalan imágenes de noticieros que recogen acontecimientos de la Guerra Civil Española, la Revolución Cultural de Mao o el conflicto ruso chino, la liberación de Praga, el cadáver del doble de Hitler, fuegos artificiales de Moscú o la bomba de Hiroshima. Pues aquí la écfrasis es un indicio metalingüístico que alude al hecho de que los referentes de los objetos representados son ya por naturaleza componentes de la representación visual que ahora es narrada (estos indicios son referencias técnicas). La écfrasis es, sin duda, una de las características más propias de esta producción cinematográfica

La peculiar capacidad (sinestésica) de trasposición de sensaciones que transmite una sensación a un sentido que no le corresponde, o, acaso también (si entendida) como la percepción sensorial simultánea que expresa la transferencia de un significado, desde el ámbito dominado por otro sentido, en una sugestiva y no menos expresiva forma de fusión que reconocemos como sinestesia: veremos que esta realización artístico-sinestésica no sólo es susceptible de llevarse a cabo por el poeta cuando transforma el oír en contemplar, sino también por el que manipula la imagen, si sabiamente gobernada, puede también convertir la visualización en oír, y no sólo el sonido rítmico y armonioso del poema, también en el rumor íntimo (significativo y emocional) que anima en el espíritu sensible de los hombres.

Las imágenes visuales de *El Espejo* no se refieren al contenido verbal de la poesía, y al mismo tiempo no son signo de nada sino de sí mismas y, de este modo, no se puede comprender la película. El modo de comprender esta película pasa pues exclusivamente por la sensibilidad que

siente el fluir temporal dentro de cada imagen sin una sucesión lógica según el tiempo y el espacio, esto no pasa en cualquier obra literaria. Tarkovski perfecciona la utilización del tiempo al situar dos espacios temporales en una misma secuencia: la escena onírica en la que la madre, aún joven, se contempla en el espejo y el reflejo es la de su yo anciano, o al final del metraje cuando la madre, tendida en el campo con su marido, se incorpora y se ve a sí misma anciana y paseando con sus dos hijos aún pequeños, y ahí la idea tarkovsiana de que la importancia del pasado está forjada a partir de la experiencia vivida.

La presión del tiempo, la que se propaga de imagen en imagen, es el criterio principal del montaje. El autor le da más importancia al contenido que a la historia que se quiere contar. La forma la imagen en la imagen, que se denomina metaimagen, y tiene como objetivo dar un carácter de realidad a la acción del film. Además de eso, la imagen en la imagen logra muchas veces una duplicación del plano de la comunicación. En primer lugar, acelera la narración fílmica, y en segundo, la acción fílmica se capta y comenta desde otra perspectiva con la integración de la imagen. La integración de las imágenes de noticieros, entre otras cosas, que aparecen dentro de las imágenes de la película se refieren a la propia imagen, cuando se toma a sí mismo como referencia representaría la imagen fílmica de un libro que muestra pinturas de Leonardo Da Vinci, imagen fílmica de otras imágenes que muestra imágenes fílmicas que muestra imágenes documentales, incluso fotografías de la familia de Tarkovski y fotografías de líderes militares que aparecen dentro las imágenes fílmicas de la guerra, de Praga, de Mao y de Hitler).

También la evocación de ciertas técnicas cinematográficas constituyen una forma de intermedialidad referencial, en la película *El Espejo* por ejemplo existe una estructura con apoyo de diversas estrategias estéticas: el uso del color para las escenas es una metáfora expresa del tiempo presente, para los recuerdos, los sueños y pensamientos oníricos se utiliza el blanco y negro con un tono sepia como metáfora del pasado. La luz juega un papel importante a la hora de descubrir lo oculto y los misterios de la película que aparecen muchas veces por vía del espejo

En cuanto al zoom, crea una distancia y muestra cómo se alejan las personas hacia un punto infinito. Para el comienzo de una secuencia del pasado y cuando termina un recuerdo o un sueño, el zoom se acerca a la espalda de las figuras y a veces con un *travelling* se dirige hacia los paisajes de la naturaleza. Es quizá otra manera de presentar la idea del eterno retorno tan presente en su filmografía.

El sonido y la música tienen una combinación magnífica con las pinturas que muestran la sensibilidad del autor hacia el arte. También se utilizan como entrada a una nueva escena o cuando se cambia el plano. Esta situación se llama sutura, cuando el sonido y la visión se fusionan en una

representación cinematográfica. También el acompañamiento del sonido o la música con las imágenes crean escenas antológicas para la historia del cine, por ejemplo: la escena de la alcoba, donde la figura de la mujer, dormida, se encuentra suspenda, ingrávida, en el aire, sobre la cama, en un cuadro de visión mística, o, cuando menos, onírica de un tiempo misterioso evocado.

La luz de este espejo cinematográfico es la vía por la que es posible comunicar mucho más que cuestiones sentimentales, sensibles o sensitivas, pues se eleva para hacernos partícipes de lo primordial, prístino y originario, cuya significación polivalente no hace sino que mostrarnos la sublime potencia del impulso creativo resuelto y resumido en la expresión sintética del más refinado lenguaje artístico. La luz, pues, en cada fotograma, es mucho más que la manifestación del fenómeno físico, y en cuya óptica se hace visible la materialidad de los objetos, aquí se proyecta la luz como instrumento simbólico mediante el cual el espíritu penetra en la realidad última.

El inicio de la película nos introduce a través de un fenómeno muy interesante llamado anidación, en el que un medio aparece contenido en otro medio. Aquí, en la película, el autor utiliza el medio de la comunicación televisiva para informar al espectador de que se halla ante una confesión fílmica de cine. En este caso se puede decir que existe el elemento metafórico. En definitiva, es un tipo de cine que se comprende con el cuerpo: el ritmo, sobre todo, pero también con la luz, el sonido y la emoción.

Conclusión

Tanto el arte verbal de Arseni (la poesía) como el arte visual de Tarkovski poseen un funcionamiento análogo y en el que es posible la traslación desde el sistema del uno al otro, pues en ellos tiene lugar una relación de intercambio y de diálogos. Consistió en testimoniar que existen conexiones y analogías entre el arte de remedios mediante la comparación de sus respectivas creaciones imaginarias y el proceso por el cual cada uno hace visible sus mundos imaginarios. Los dos comparten la presentación del carácter enigmático en sus imágenes a pesar de que la sensibilidad artística de Tarkovski es muy notable, gracias a la ausencia del protagonista lírico en el caso de la poesía y fílmico en caso de la película. Se puede decir que las imágenes visuales y plásticas de Tarkovski superan a la poesía de Arseni en la representación de los objetos mediante los colores, las fórmulas y las figuras.

Notas:

1. Mitchell, W.J.T. *Iconology, Image, Tex, Ideology*. Chicago: University Press 1986, p. 49
2. Monegal, Antonio. *En los límites de la diferencia, poesía e imagen en los vanguardias*. Madrid: Tecnos, 1998, pp. 26-28.
3. Rajewsky, Irina O. *Intermedialität. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag*, 2001, p. 10.
4. Müller, J. E. “Intermedialität und Medienhistoriographie”, . In: Paech: J. (Ed); Schröter, J.: *Intermedialität analog digital, Therien-Methoden-Analysen*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2008, p. 35.
5. Bleicher. *Die Intermedialität des postmodernen Films*, . In: *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*. Hamburg: Lit Verlag Dr. W. Hopf, 2008, p. 98.
6. Rajewsky, Irina. O. “Intermedialität und remediation. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung”, In: Paech, J. (Ed.); Schröter, J. *Intermedialität analog digital. Theorien-Methoden-Analysen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008, p. 51.
7. Bolter, J. D. Grusin, R.: *Remediation: Understanding New Media*, 4. Auflage, Cambridge: The MIT Press, 2001, p. 5.
8. Gilman, E.B, Kibédi Varga, Á, y otros. *Literatura y pintura*, trad. Antonio Monegal Madrid: Arco\ Libros, S.L., 2000, p. 14.
9. *Ibid.*, p. 162.
10. Bolter, J. D.; Grusin, R.: *Remediation: Understanding New Media*, 4. Auflage, Cambridge: The MIT Press, 2001, p.108
11. Mitchell: <http://es.slideshare.net/mateo1987/mitchell-no-existen-medios-visuales>
12. Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. España: editorial RIALP, , 2008, p. 162.
13. *El espejo* (2009) [DVD], edición coleccionista editada por Track Media y distribuida por Llamentol, Barcelona.
14. Poema que lleva el título de *Primeros encuentros*, extraído de *Andrei Tarkovski, Vida y obra*, traducido por Enrique Turover, en Rafael Llanto. página web dedicada a Andrei Tarkovski: www.andreitarkovski.Or.
15. Extraído de la película editada en DVD por Track Media, Barcelona, 2006.
16. Extraído de la película editada en DVD por Track Media, Barcelona, 2006. Véase también la versión traducida por Enrique Turover en: <http://www.andreitarkovskaia2.htm>.
17. Extraído de la película editada en DVD por Track Media, Barcelona, 2006.
18. Acuyo Donaire, Francisco. “El espejo o el daimon de Arseni y Andrei Tarkovski. *Cuadernos de Rusística Española*, núm. 6, 2010, pp.130-131.